
Le regard de Walter Benjamin sur *Le Stryge* de Charles Meryon: antiquité, modernité, allégorie.

Benjamins Blick auf Meryons Stryge

Benjamins Blick auf Meryons Stryge

Elisabetta Villari



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lha/259>

DOI : 10.4000/lha.259

ISSN : 1960-5994

Éditeur

Association Livraisons d'histoire de l'architecture - LHA

Édition imprimée

Date de publication : 10 décembre 2010

Pagination : 75-90

ISSN : 1627-4970

Référence électronique

Elisabetta Villari, « Le regard de Walter Benjamin sur *Le Stryge* de Charles Meryon: antiquité, modernité, allégorie. », *Livraisons de l'histoire de l'architecture* [En ligne], 20 | 2010, mis en ligne le 10 décembre 2012, consulté le 01 février 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lha/259> ; DOI : 10.4000/lha.259

Ce document a été généré automatiquement le 1 février 2020.

Tous droits réservés à l'Association LHA

Le regard de Walter Benjamin sur *Le Stryge* de Charles Meryon: antiquité, modernité, allégorie.

Benjamins Blick auf Meryons Stryge

Benjamins Blick auf Meryons Stryge

Elisabetta Villari

- 1 À Charles Meryon¹, graveur du XIX^e siècle, auteur des *Eaux-fortes sur Paris*, connu aussi du fait de sa mauvaise vision des couleurs (dyschromatopsie), Walter Benjamin dédia un chapitre central dans son livre inachevé sur *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, une série de fragments dans *Paris, Capitale du XIX^e siècle* et deux fragments dans un de ses derniers écrits, *Central Park*².
- 2 Walter Benjamin, depuis 1933 en exil à Paris, analyse les images oniriques, les mythes, les fantasmagories propres à la modernité dans la société du XIX^e siècle. Benjamin découvre Meryon surtout grâce à la lecture des essais de critique d'art de Baudelaire et de la monographie de Gustave Geffroy, *Charles Meryon* (1926). Pour Benjamin, Geffroy touche le cœur de l'œuvre de Meryon, il met aussi en évidence la parenté qui l'unit à celle de Baudelaire, mais surtout il met en évidence la fidélité avec laquelle est rendue la ville bientôt couverte de ruines quand il tente d'expliquer le caractère unique de ces gravures, « leur originalité singulière », par le fait « qu'elles aient eu immédiatement, quoique directement tracées d'après des aspects vivants, une apparence de vie révolue, qui est morte ou va mourir³ ».
- 3 Pour Benjamin, Meryon devient une source iconographique privilégiée sur le passage entre la première et la seconde moitié du XIX^e siècle, non seulement par rapport au livre sur Baudelaire mais aussi pour une série de problèmes théoriques : l'allégorie, le rapport entre modernité et Antiquité, la critique du progrès, le rapport des images au texte et du texte dans l'image, les enjeux complexes entre la photographie et la gravure.

- 4 Benjamin apprend à « regarder » les *Eaux-fortes sur Paris* à travers Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire et Auguste Blanqui⁴ : le cas de la première planche, *Le Stryge*, est exemplaire (ill. 4). Quoique *Le Stryge* (ill. 2) porte le n° 1 dans la série des *Eaux-fortes sur Paris*, et que les vingt-deux eaux-fortes de Meryon sur Paris aient été gravées entre 1852 et 1854, celle-ci n'a été gravée qu'à partir de 1853⁵. *Le Stryge* de Meryon est une des premières traductions graphiques des sculptures de Viollet-le-Duc (1849-50) entrevues sous un angle nouveau, avec une déformation de la perspective qui permet à la fois un gros plan sur la gargouille et une vue très proche de la tour Saint-Jacques⁶. Les maisons et le jeu complexe de l'imbrication de leurs plans confirment même qu'une inquiétante sensualité s'attache toujours à l'exploitation, dans l'art de la gravure comme celle du dessin, de la perspective. Dans le cadrage ovale dans lequel la scène, surplombant la ville, est fermée, une brèche est ouverte à gauche par les ailes des grands oiseaux noirs qui font irruption dans le cadre, comme attirés par la sombre fente de la rue. Comme l'a dit Delteil :

« Le maître graveur a exécuté, avec soin, deux dessins avant d'attaquer sa planche ; dans l'un Meryon a étudié le Stryge ou « le diable de pierre » et la tour Saint-Jacques, dans l'autre Meryon a dessiné les silhouettes et les masses des maisons appelées à faire corps avec le motif principal. Lorsqu'il s'est agi de l'eau-forte, Meryon a procédé identiquement ; il n'a pas gravé sa planche « d'ensemble » comme il paraît l'avoir fait pour *Le Petit Pont*, pour *La Tourelle de la rue de la Tixeranderie* et pour *La Tour de l'Horloge*. Meryon a tout d'abord dessiné sur le cuivre verni et fait mordre ensuite les fonds et les constructions du premier plan, réservant le « Stryge » et la « tour Saint Jacques », la précieuse épreuve de ce premier état conservé au British Museum en fait foi. Ensuite Meryon a complété sa planche en modelant les deux silhouettes qui font le principal intérêt de l'œuvre. À l'origine, la pièce était accompagnée du distique suivant :

Insatiable vampire, l'éternelle luxure

Sur la grande cité convoite sa pâture.

Pour des raisons inconnues, Meryon l'effaça⁷. »

- 5 Dans une lettre écrite à son père (16 avril 1854), Meryon lui explique que le « monstre » de Notre-Dame n'est pas le fruit de son imagination mais existe, et que pour lui il représente la personnification de la *Luxuria*⁸.
- 6 Walter Benjamin, en 1936 en exil à Paris, regarde les planches de Meryon surtout à travers la lecture des écrits de Charles Baudelaire et de Gustave Geffroy, et, à propos du *Stryge*, dans les fragments de *Paris, capitale du XIX^e siècle*, cite une lettre de Baudelaire à sa mère, sur les *Eaux-Fortes* de Charles Meryon (4 mars 1860) :
- « La figure hideuse et colossale qui sert de frontispice est une des figures qui décorent l'extérieur de Notre-Dame. Dans le fond, c'est Paris, vu d'en haut. Comment diable cet homme fait-il pour dessiner tranquillement sur un abîme, je n'en sais rien. Ch. B., Dernières Lettres à sa mère, Avertissement et notes de Jacques Crépet, Paris 1926, p. 132-133⁹. »
- 7 La vision de Meryon de la tour gothique et fantastique de Notre-Dame s'inspire, bien entendu, de Victor Hugo, dans *Notre-Dame de Paris* (1832) :
- « Et la cathédrale ne lui était pas seulement la société, mais encore l'univers, mais encore toute la nature. Il ne rêvait pas d'autres espaliers que les vitraux toujours en fleur, d'autre ombrage que celui de ces feuillages de pierre qui s'épanouissent chargés d'oiseaux dans la touffe des chapiteaux saxons, d'autres montagnes que les tours colossales de l'église, d'autre océan que Paris qui bruissait à leurs pieds¹⁰. »
- 8 Mais c'est seulement à l'occasion d'une édition de 1877 que *Le Stryge* est employé pour l'illustration de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo (ill. 4), et on y reproduit l'eau-forte

de Charles Meryon avec quelques modifications qui lui donnent un caractère antique : les façades des maisons sur le fond sont en pan de bois, comme au Moyen-Âge, pour mieux s'adapter à l'époque représentée dans le roman de Victor Hugo¹¹François Fièvre2013-06-06T17:10:00.

- 9 Commencée au moment de la révolution de Juillet, la gargouille de Viollet-le-Duc, en haut des tours, semble tirée de l'imaginaire du roman hugolien. Meryon avait d'abord appelé cette figure *La Vigie*. Le premier titre du *Stryge*, qui, du fait également de la forme ovale de l'encadrement, rappelait le genre du portrait, et qui plus tard autorisera l'évocation de celui de la photographie « aérienne » de la ville, montre le *faciès hippocratique* de la ville imaginée comme un océan.
- 10 Le parallèle entre cette figure gothique et les sculptures de proue de pirogues néo-zélandaises est frappant : Meryon appréciait hautement ce genre de sculpture, qui orne les pirogues qui envahissent les planches du *Ministère de la Marine*, et du *Collège Henri IV*. Benjamin prend scrupuleusement note :

« Des bizarreries dans les planches de Meryon : « La Rue des Chantres » : tout à fait au premier plan, à hauteur d'homme, sur le mur d'une maison presque sans fenêtres, semble-t-il, est collée une « affiche » qui porte les mots « Bains de mer » (cf. Geffroy, Charles Meryon, p. 144). — « Le Collège Henri-IV » : Geffroy écrit à propos de cette gravure : « Autour du collège, des jardins, de quelques maisons avoisinantes, l'espace est vide, et tout à coup Meryon commence à le garnir par un paysage de montagne et de mer, remplaçant l'océan de Paris : des voiles, des mâts de navire apparaissent, des vols d'oiseaux de mer s'élèvent, et cette fantasmagorie entoure le plan le plus rigoureux, des hauts bâtiments du collège percés régulièrement de fenêtres, les cours plantées d'arbres..., et l'entour des maisons prochaines, aux toits sombres, aux cheminées pressées, aux façades blanches. » Geffroy, op. cit., p. 151. — « Le Ministère de la Marine » : une troupe de chevaux, de chars et de dauphins marchent dans les nuages vers le ministère ; des navires et le serpent de mer sont aussi du cortège ; on aperçoit également dans la foule quelques créatures à forme humaine. « Ce sera ... la dernière vue de Paris gravée par Meryon. Il dit adieu à la ville où il a souffert par cet assaut de ses rêves à la maison, dure comme une forteresse, ou ses états de service de jeune enseigne ont été inscrits, à l'aube de sa vie, alors qu'il appareillait pour les îles lointaines. » Geffroy, op. cit., p. 161¹². »

- 11 Ses vues de Paris soulevaient l'admiration de Victor Hugo et de Baudelaire, mais le rêve de Meryon était les îles lointaines, la Nouvelle-Zélande, paradis qu'il avait connu jeune officier de marine : une obsession dramatique qui dura toute sa vie. Ce thème de la ville représenté comme un océan, mis en images par Meryon, retient l'intérêt de Benjamin qui observe : « On essaye de surmonter les expériences nouvelles de la ville dans le cadre des vieilles expériences de la nature transmises par la tradition. D'où les schèmes de la forêt vierge et de la mer (Meryon et Ponson du Terrail). »
- 12 Le thème du regard plongeant d'en haut de la tour de Notre-Dame sur la ville à vol d'oiseau, d'après le roman d'Hugo et la gravure de Meryon, revient dans le livre de *Passages* :
« “ J'ai embrassé hier du regard, du haut des tours de Notre-Dame, l'énorme ville ; qui a construit la première maison ? Quand la dernière s'effondrera-t-elle ? Quand le sol de Paris aura-t-il l'aspect de celui de Thèbes ou de Babylone ? ” Friedrich von Raumer, Briefe aus Paris und Frankreich im Jahre 1830, II, p. 127¹³. »

Benjamin – Baudelaire

- 13 En janvier 1936, Benjamin écrit dans une lettre à son ami Werner Kraft :

« Dans la mesure où je trouve du temps pour mon livre, je le consacre actuellement à des recherches au Cabinet des estampes, où je suis tombé sur le portraitiste le plus impressionnant de la ville de Paris, Charles Meryon, un contemporain de Baudelaire. Ses eaux-fortes comptent au nombre des tableaux les plus étonnants qu'une ville ait jamais suscités ; les toquades de Meryon ont empêché de réaliser l'idée de les accompagner de commentaires de Baudelaire ; c'est une perte fantastique¹⁴. »

- 14 Il faut faire remonter aux années 1914-1915 l'intérêt de Walter Benjamin pour Baudelaire. En réaction contre l'interprétation du poète français proposée par Stefan George et son école, Walter Benjamin traduit les *Tableaux parisiens* en octobre 1923, mais il faut attendre 1935 pour voir Baudelaire revenir au centre de ses préoccupations. Depuis 1927 probablement, Benjamin médite un grand travail sur le XIX^e siècle ; cette œuvre, inachevée, devait s'appeler *Les Passages*. Il s'agit d'une interprétation du XIX^e siècle dans la perspective d'une philosophie de l'histoire qui trouvera en 1940 sa dernière formulation dans les *Thèses de philosophie de l'histoire*. Or, en 1935 l'Institut für Sozialforschung, en exil à Genève, demande un texte à Benjamin, lui-même en exil à Paris depuis 1933. Benjamin, qui n'avait guère d'autres ressources que l'allocation qu'il recevait de l'Institut, rédige donc une présentation des *Passages* : c'est le texte intitulé *Paris, capitale du XIX^e siècle*. Il s'agit d'une sorte de catalogue des fantasmagories du XIX^e siècle : « Fourier et les Passages », « Daguerre ou les panoramas », « Grandville ou les Expositions universelles », « Louis-Philippe ou l'intérieur, Baudelaire ou les rues de Paris », « Haussmann ou les barricades ».
- 15 Dans le travail effectué par Benjamin à la Bibliothèque nationale, la tâche qui avait pour cadre le Cabinet des estampes revêtait à ses yeux une importance particulière. Il devait, écrit-il à Alfred Cohn le 18 juillet 1935, « contrôler [ainsi] sur des images les conceptions formées à partir de livres¹⁵... » Ce sera une entreprise de longue haleine. En tout cas, dans sa lettre à Adorno du 7 novembre 1936¹⁶ Benjamin exprime l'espoir de pouvoir un jour emmener avec lui son ami pour le faire profiter de ses découvertes.
- 16 Et dans une autre lettre de 1935¹⁷ qu'il expédiait le 10 septembre à Gretel Adorno : « Voici du nouveau : je me fais des notices sur le matériel iconographique important se rapportant même de loin [*entlegenes*] à mes études. Le livre, je le sais depuis quelque temps, s'accommoderait fort bien des plus importants documents illustrés et je ne veux pas le priver d'emblée de cette possibilité. »
- 17 Les images ainsi conçues sont les « images de la pensée » de Walter Benjamin et, on peut le dire aussi, son « musée imaginaire ». La structure même que l'auteur a donné à son œuvre-archive permet de s'interroger à propos des thèmes de sa pensée sur l'image : l'aura, l'image dialectique, l'autorité du cadre, l'inexpressif, etc. L'ordre même, suggéré dans les deux exposés (35/39) du *Passagenwerk*, est organisé en dossiers d'images qui suivent les titres des chapitres de l'exposé de 1939.
- 18 Mais c'est seulement fin 1936, début 1937, que Benjamin lit, pour la première fois, l'ouvrage de Gustave Geffroy¹⁸ consacré à Blanqui, *L'Enfermé*. Pour Benjamin, la rencontre avec l'œuvre de Meryon, grâce à Geffroy biographe de Blanqui, lui permet de saisir un certain nombre de sujets centraux dans son questionnement sur le XIX^e siècle et sur Baudelaire.

- 19 En 1938, Benjamin fait part à Horkheimer de la trouvaille rare dont l'influence sur le livre sur Baudelaire sera déterminante : « Je suis tombé sur le texte écrit en dernier par Blanqui dans son ultime prison, le Fort du Taureau. C'est une spéculation Cosmologique. Il s'appelle *L'Éternité par les astres*. » Benjamin retrouve dans ce livre un élément essentiel de sa vision de l'histoire comme Enfer toujours renouvelé, comme éternel retour du même, c'est-à-dire des vainqueurs ; cet éternel retour représente pour lui un asservissement sans réserve, mais, en même temps, la plus terrible des accusations portées contre une société qui jette au ciel, comme une projection d'elle-même, cette image du *cosmos*¹⁹. Le livre sur Baudelaire prend dès lors, en cette année 1938, une forme plus précise.
- 20 Les observations sur les *Eaux-fortes sur Paris* de Charles Meryon, en forme de citations tirées pour la plupart de la lecture de Geffroy, sont à mettre en relation avec la réflexion sur Baudelaire :
- « Edgar Poë a fait passer à travers les rues des capitales le personnage qu'il désigne comme l'Homme des foules. Le graveur inquiet et chercheur est l'Homme des pierres ... Voici ... un ... artiste, qui n'a pas songé et travaillé comme Piranesi devant les restes de la vie abolie, et dont l'œuvre donne une sensation de nostalgie persistante ... C'est Charles Meryon. Son œuvre de graveur est un des poèmes les plus profonds qui aient été écrits sur une ville, et l'originalité singulière de ces pages pénétrantes, c'est qu'elles aient eu immédiatement, quoique directement tracées d'après des aspects vivants, une apparence de vie révolue, qui est morte, ou qui va mourir ... Ce sentiment existe indépendamment des reproductions les plus scrupuleuses, les plus réelles, des sujets qui avaient arrêté le choix de l'artiste. Il y avait en lui du voyant, et il devinait sans doute que ces formes si rigides étaient éphémères, que ces curieuses beautés s'en iraient où tout s'en va, il écoutait le langage que parlent les rues et les ruelles sans cesse bousculées, détruites, refaites, depuis les premiers jours de la cité, et c'est pourquoi sa poésie évocatrice rejoint le Moyen-Âge à travers la ville du XIX^e siècle, dégage la mélancolie de toujours à travers la vision des apparences immédiates.
- Le vieux Paris n'est plus. La forme d'une ville
Change plus vite, hélas que le cœur d'un mortel.*
- Ces deux vers de Baudelaire pourraient être mis en épigraphe au recueil des œuvres de Meryon. Gustave Geffroy, Charles Meryon, Paris 1926, p. 1-3²⁰. »
- 21 Le paysage urbain de Paris a, au XIX^e siècle, changé de proportion et de statut. L'accroissement exponentiel de l'espace urbain, la naissance de l'industrie, les transformations techniques, politiques et sociales qu'elle a vues ont bouleversé sa structure autant que la population et, par là, l'image et l'idée même que l'on s'en faisait. La ville est ainsi devenue pour les écrivains un personnage à part entière, et pour les peintres un sujet nouveau que Charles Baudelaire appelle en 1859 le « paysage des grandes villes », et qu'il définit comme « la collection des grandeurs et des beautés qui résultent d'une puissante agglomération d'hommes et de monuments, le charme profond et compliqué d'une capitale âgée et vieillie dans les gloires et les tribulations de la vie ».
- 22 C'est à ce paysage que Baudelaire s'adresse dans « les Sept Vieillards » : « Fourmillante cité, cité pleine de rêves, / Où le spectre en plein jour raccroche le passant ! / Les mystères partout coulent comme des sèves. / Dans les canaux étroits du colosse puissant. » La définition de Baudelaire de cette peinture de « paysage de grandes villes » précédait, dans sa relation critique du Salon de 1859, l'hommage qu'il rendait à l'aquafortiste Charles Meryon. Entre le graveur et le poète, une contemporanéité presque parfaite – tous deux sont nés et morts à quelques mois d'intervalle (1821-1867

pour Baudelaire, 1821-1868 pour Meryon) – et le projet longtemps caressé d'un album qui aurait réuni les *Vues de Paris* de Meryon à quelques « rêveries de dix lignes, de vingt ou trente lignes [...], les rêveries philosophiques d'un flâneur parisien. » Le projet n'aboutira pas. Meryon, ancien officier de marin et voyageur au long cours, homme puissant et singulier, maniaque et atrabilaire, en proie à d'inquiétantes lubies, Meryon, pauvre comme Job et uniquement occupé de ses gravures, soutenu par quelques fidèles, Meryon finira par se laisser mourir de faim à Charenton.

- 23 Dans le livre de Benjamin sur *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, l'exkursus sur Meryon est la synthèse de toutes les notes contenues dans les fragments :

« “ Les poètes sont plus inspirés par les images que par la présence même des objets ” dit Joubert²¹ On peut dire la même chose des artistes. Ce que l'on sait devoir bientôt disparaître de notre vue devient image. C'est ce qui devait probablement arriver aux rues de Paris à cette époque. En tout cas l'œuvre dont on peut le moins douter de la correspondance souterraine avec le grand bouleversement de Paris était achevée quelques années avant qu'il ne fût entrepris. Il s'agit des *Eaux-Fortes sur Paris* de Meryon. Personne n'a été plus que Baudelaire impressionné par elles. La vision archéologique de la catastrophe, qui se trouve à l'origine des rêves d'Hugo, n'est pas vraiment celle qui l'émeut. À ses yeux, l'Antiquité devait surgir d'un coup de la modernité intacte, comme Athéna naît de la tête d'un Zeus intact. Meryon dégageait le visage authentique de la ville sans en perdre un pavé. C'est cette vision de la chose que Baudelaire avait inlassablement poursuivie avec l'idée de la modernité. Il admirait Meryon passionnément. Le poète et le graveur étaient unis par des affinités électives. Ils sont nés la même année (1821) et ils sont morts à quelques mois d'intervalle, tous les deux solitaires, tous les deux gravement malades : Meryon dément à Charenton, Baudelaire aphasique, dans une clinique privée. La gloire leur est venue tardivement. Baudelaire est presque le seul à avoir défendu Meryon de son vivant. Peu de ses œuvres en prose peuvent rivaliser avec le texte bref qu'il a écrit sur Meryon. Quand il parle de Meryon, Baudelaire rend hommage à la modernité ; mais il rend hommage au visage antique de celle-ci. Car chez Meryon aussi l'antiquité et la modernité s'interpénètrent ; chez Meryon aussi on retrouve indiscutablement la forme propre à cette superposition, l'allégorie. Les titres de ses gravures sont importants. Si la folie vient y jouer, leur obscurité ne fait que souligner la signification qui s'y révèle. Comme interprétation, les vers que Meryon a mis sous la vue du Pont Neuf sont, en dépit de leur subtilité excessive, très proches du « Squelette laboureur » :

Ci-gît du vieux Pont Neuf

L'exacte ressemblance

Tout radoubé de neuf

Par récente ordonnance.

Ô savants médecins,

Habiles chirurgiens,

De nous pourquoi ne faire

Comme du pont de pierre.

Meryon mit ces vers sous son eau-forte du Pont-Neuf : d'après Geffroy – qui les emprunte manifestement à un autre état de l'eau-forte –, les deux derniers vers étaient : « Diront pourquoi refaire / Commerce du pont de pierre. » Gustave Geffroy, *Charles Meryon*, Paris 1926, p. 59²². »

Meryon et Piranèse – la ville vue par Focillon et Benjamin.

- 24 La volonté de conserver « les traces » contribue pour une part essentielle à l'art de la gravure. La page de titre que Meryon a composée pour cette série de gravures montre une pierre éclatée avec l'empreinte en creux de plantes fossiles :

« La page de titre des *Eaux-fortes sur Paris* de Meryon représente dans sa version revue une pierre de grand poids dont l'âge est attesté par des incrustations de coquillages et des fentes. Le titre du cycle est gravé dans cette pierre. « Burty note que les coquillages, les empreintes de mousse engagées dans le calcaire, rappellent que cette pierre a été choisie parmi les échantillons du sol primitif parisien, dans les carrières de Montmartre. » Gustave Geffroy, Charles Meryon, Paris 1926, p. 47²³. »

- 25 Depuis la page de titre des *Eaux-fortes sur Paris*, Charles Meryon nous rappelle Piranèse, et sa vision de Paris évoque une atmosphère de ruines. Ce qui frappe d'abord à la vue des planches de Meryon, et tout particulièrement celles qui évoquent les rues du Paris qu'Hausmann va bientôt bouleverser, c'est l'atmosphère teintée d'érotisme et de mort qui s'en dégage. Henri Focillon, en 1919, écrit un beau chapitre sur Charles Meryon dans *Technique et Sentiment* où il souligne le parallèle avec Piranèse, parallèle qu'il poursuit ensuite dans un passage de *L'Esthétique des visionnaires* (1926) :

« Ainsi naît à nos yeux, pour s'installer à jamais dans nos mémoires, une cité immobile, reculée dans le passé, d'où s'est retiré le tumulte de la vie. Des aspects de Paris, ce promeneur visionnaire n'a pas voulu retenir ceux qui signifiaient plus particulièrement la force de la mêlée humaine [...] La ville foraine, toute en décor, somptueuse et provisoire, déjà sensible dans le Paris du second Empire, ne l'a pas tenté davantage. Il a chéri l'isolement, il est resté fidèle au désert, il a erré dans les décombres du Temps, il nous penche au-dessus de ses profondeurs. [...] Il est allé aux monuments laissés par l'histoire, à la grande cathédrale peuplée de démons en pierre, aux galeries ogivales, d'où l'on voit, entre les colonnettes, les toits, les cheminées, toute la géographie des maisons [...]. On pourrait être tenté de comparer Meryon à tel autre grand prophète du passé, – au poète de la Rome ancienne, croulant de décrépitude majestueuse dans ses ruines mêmes. Mais Piranèse reste profondément italien [...]. [Meryon] lui aussi [...] sut draper aux flancs des architectures les formidables noirceurs de l'eau-forte, mais il enguirlande ses palais détruits de toute une vie luxueuse et sauvage, de toute une flore ardente de Nouveau-Monde. [...] Il s'élève au-dessus des temps. On doit le compter parmi ces poètes qui nous arrachent à nous-mêmes et qui nous donnent la sensation de l'éternité²⁴. »

- 26 Si les définitions de « prophète du passé » et de « promeneur visionnaire » ainsi que le désintérêt pour le Paris du Second Empire sont parfaitement adaptés au regard de Benjamin, en revanche son analyse du rapport aux images de la ville de Meryon au temps et à l'histoire est sans doute plus complexe et plus riche que celle du texte de Focillon. Walter Benjamin semble méconnaître ce texte de Focillon, et comme on l'a vu, il cite surtout les écrits de Baudelaire et le livre de Geffroy.
- 27 Bien qu'il ne nous reste que des fragments de Benjamin à propos de Meryon, on peut en reconstituer l'importance dans sa pensée sur l'histoire et la modernité : Meryon saisit l'image d'un Paris en train de disparaître, il saisit le moment de la fragilité, juste avant les bouleversements d'Hausmann ; il essaye de faire durer le moment où tout était possible, le moment révolutionnaire, où les rêves se mélangeaient à la réalité, où l'Antiquité était un tout avec la modernité. Pour cette raison, sa technique, son moyen

d'expression, la gravure, permet ce que la photographie ne permet plus, et Meryon en est parfaitement conscient, de même que les photographes de l'époque, comme Le Secq qui collectionne les vues de Paris de Meryon.

Un portrait caché de Victor Hugo

28 Dans un fragment, Benjamin note :

« Un passage du portrait de Victor Hugo dans lequel Baudelaire s'est dessiné lui-même dans une subordonnée, comme le graveur dans une « remarque » :

« S'il peint la mer, aucune marine n'égale les siennes. Les navires qui en rayent la surface ou qui en traversent les bouillonnements auront, plus que tous ceux de tout autre peintre, cette physionomie de lutteurs passionnés, ce caractère de volonté et d'animalité qui se dégage si mystérieusement d'un appareil géométrique et mécanique de bois, de fer, de cordes et de toile ; animal monstrueux créé par l'homme, auquel le vent et le flot ajoutent la beauté d'une démarche. » Baudelaire, *L'Art romantique*, Paris, p. 321 (Victor Hugo)²⁵. »

29 On peut dire à l'inverse que, dans son livre sur Baudelaire, Benjamin a caché un portrait de Victor Hugo, notamment dans le chapitre sur « le Flâneur » qui contient par ailleurs un long *excursus* sur Meryon. Benjamin confronte l'Antiquité baudelairienne avec celle de Hugo. Dans les *Tableaux parisiens*, notamment dans « le Cygne », « le Soleil » et « le Crépuscule du matin », le moderne se fait jour à travers l'antique et l'antique à travers le moderne. Si l'allégorie manifeste le caduc, le transitoire, comme les eaux-fortes de Charles Meryon qui donnent à voir la majesté et la décrépitude de Paris, l'inspiration fondamentale de Hugo est radicalement différente²⁶. À la « faculté de catalepsie », qui revient chez Baudelaire comme une sorte de « mimesis de la mort », s'opposent la « disposition chtonienne » de Hugo et son penchant pour la glorification du monumental, repérables dans le cycle poétique intitulé « À l'Arc de Triomphe²⁷ » et dans la comparaison des cabarets du Faubourg Saint-Antoine avec les tavernes du mont Aventin²⁸ – exemples auxquels il lui arrive d'ajouter la liste des excavations, cryptes, souterrains, « dessous de Paris », si abondants dans les romans²⁹. Loin de s'en tenir à ces brèves analyses, Benjamin reprend à son compte la vision d'un Paris souterrain, et prolonge ces images par une étonnante évocation du métro dans laquelle les stations, personnifiées, deviennent des « divinités informes des cloaques » et « des fées des catacombes », et les galeries, un « labyrinthe » qui « abrite en son sein non pas un, mais des douzaines de minotaures aveugles et furieux dont la gueule réclame non pas une vierge de Thèbes par an, mais, chaque matin, des milliers de midinettes anémiques et de commis encore endormis³⁰ ». Ce monde des profondeurs, essentiellement discontinu, médiatisé par la représentation antique, se distingue du réseau onomastique de la surface urbaine, avec les itinéraires continus et les seuils que le promeneur hésite à franchir. Il n'y a pas opposition, car la surface tantôt cache, tantôt révèle la profondeur, selon les lieux et selon l'histoire. Ainsi, d'après une page des *Misérables* que Benjamin reproduit, les chansons d'argot seraient presque toutes nées dans une grande cave boueuse du Châtelet où l'on entassait jadis, dans une atmosphère putride, les hommes condamnés aux galères avant de les envoyer à Toulon³¹. Ce qui est nié dans ces réflexions d'inspiration hugolienne, c'est l'espace de la représentation, l'espace des similitudes, la reproduction agrandie du local dans le global. « La ville n'est homogène qu'en apparence³². » Ce qui est affirmé, c'est la présence des seuils, des lignes de

séparation, des espaces qualitatifs ; c'est la compénétration de la ville et du rêve, de la topographie urbaine et de la topographie psychique.

- 30 Contraint par l'exil, Hugo décrit dans *Les Misérables* un état de Paris antérieur à 1848 ; de son propre aveu, « il ignore le Paris nouveau, et il écrit avec le Paris ancien devant les yeux dans une illusion qui lui est précieuse³³ ». Ici la modernité en tant que rupture passe inaperçue. Benjamin démasque les ressorts de l'idéologie du progrès, dénonce le processus linéaire de l'historicisme, critique ces célébrations qui camouflent les sursauts révolutionnaires, et s'en prend au « il était une fois » lénifiant de l'historiographie classique qui montre magistralement comment les choses se sont passées : « Face à l'histoire édifiante des vainqueurs, il envisage le « sauvetage » de l'histoire à partir d'un moment d'« éveil », et substitue à la relation purement temporelle du présent avec le passé, la relation dialectique de l'Autrefois avec le Maintenant³⁴. »
- 31 Pour Benjamin, « interrompre le cours du monde » est le désir de Baudelaire³⁵ ; et l'on retrouve chez Benjamin un point de contact entre le messianisme – inspiré de la kabbale – et la révolution – envisagée dans l'orbe d'un marxisme non orthodoxe. Seulement, le messianisme signifie chez lui la projection de l'utopie dans le présent : non l'attente d'une apothéose qui se produirait au terme d'une histoire linéaire et continue, mais plutôt la possibilité, offerte à chaque instant, de l'avènement du nouveau.
- 32 Benjamin date des années 1850 l'émergence d'une esthétique de la foule. La grande ville, lieu de cristallisation des fantasmagories propres à la constitution de la société capitaliste moderne, devient, selon lui, un objet de poésie lyrique chez Baudelaire, où elle apparaît à travers le regard mouvant du flâneur ; la foule intervient chez Baudelaire comme un voile posé devant le flâneur, une drogue, un refuge pour le proscrit, ou encore le labyrinthe encastré dans le dédale des ruines et des constructions haussmanniennes. L'individualité prend ainsi des traits héroïques. À la figure baudelairienne du « héros », Benjamin oppose la représentation hugolienne du « citoyen » démocratique³⁶. Selon Benjamin, Hugo n'est pas un flâneur ; la foule incarne chez lui la multitude des lecteurs et électeurs, son public, temporairement relayé par le monde invisible des esprits pendant son exil³⁷. Ce point de vue, certes global, intéresse peut-être l'étude des œuvres...
- 33 D'après Benjamin, la foule est, pour ce génie de la personnification, l'héroïne d'une épopée moderne, un collectif éponyme – *Les Misérables*, *Les Travailleurs de la mer* –, mais également une sorte de sujet hybride et surnaturel remuant « au fond de l'ombre » et puisant sa force dans une profondeur insondable³⁸, annonce prophétique d'une foule monstrueuse. Car la masse, précise Benjamin, rassemble des êtres socialement abstraits et tributaires de leurs intérêts privés ; ce qui évoquait encore chez Hugo le tumulte montant de la révolution allait devenir le point de rencontre de la discipline et de la sauvagerie³⁹ et incarner, sous le travestissement d'une rationalité factice, la « communauté nationale » des états totalitaires⁴⁰.
- 34 La confrontation de Baudelaire avec Hugo s'appuie sur une analyse de la réalité historique des contraintes du marché. En reprenant les commentaires de Valéry, Benjamin décèle dans les poèmes de Baudelaire les stratégies d'un auteur conscient de la vraie situation de l'écrivain à une époque charnière de la poésie lyrique⁴¹. La production de Baudelaire s'ordonne à une tâche : être un grand poète, mais n'être ni Lamartine, ni Hugo, ni Musset. Parti d'un état modeste, Hugo fit fortune en tant

qu'écrivain, au moment de l'essor du feuilleton⁴². Il fut l'exemple de ce qui arrive quand un auteur de génie a les mêmes goûts littéraires que le public⁴³.

- 35 La discussion de Benjamin sur les « affinités électives » entre Charles Baudelaire et Charles Meryon suit les passages sur le développement urbain de Paris dû au baron Haussmann :

« Haussmann commença ses travaux en 1859. On les considérait depuis longtemps comme nécessaires et des projets de loi leur avaient ouvert la voie. Du Camp, dans l'œuvre qui vient d'être mentionnée, écrit ce propos : « Paris, tel qu'il était au lendemain de la révolution de 1848, allait devenir inhabitable ; sa population, singulièrement accrue et remuée par les mouvements incessants des chemins de fer ... étouffait dans les ruelles putrides, étroites, enchevêtrées où elle était forcément parquée. Du Camp, Paris VI, p. 255-56.⁴⁴. » »

- 36 Et dans les *Passages*, Walter Benjamin cite ainsi Victor Fournel :

« “ Les travaux de M. Haussmann ont donné l'essor, au moins dans l'origine, à une foule de plans bizarres ou grandioses ... C'est par exemple M. Hérard, architecte, qui publie en 1855 un projet de passerelles à construire au point de rencontre des boulevards Saint-Denis et de Sébastopol : ces passerelles, à galeries, figurent un carré continu, dont chaque côté est déterminé par l'angle que forment en se croisant les deux boulevards. C'est M. J. Brame, qui expose en 1856, dans une série de lithographies, son plan de chemins de fer dans les villes, et particulièrement dans Paris, avec un système de voûtes supportant les rails, de voies de côté pour les piétons et de ponts volants pour mettre ses voies latérales en communication ... À peu près vers la même date encore, un avocat demande, par une Lettre au ministre du Commerce, l'établissement d'une série de tentes dans toute la longueur des rues, afin de préserver le piéton ... de prendre une voiture ou un parapluie. Un peu plus tard, un architecte ... propose de reconstruire la Cité tout entière en style gothique, pour la mettre en harmonie avec Notre-Dame. ” Victor Fournel, Paris nouveau et Paris futur, Paris 1868, p. 384-386⁴⁵. »

- 37 Dans le portrait que Benjamin trace d'Hugo, il est dit que les mots s'offrent à lui à l'instar des images comme une masse houleuse. À propos de l'inspiration chez Baudelaire, Benjamin écrit que les mots semblent, grâce à un procédé extrêmement étudié, appliqués à l'endroit où ils surgissent, comme évoqués par magie. L'image joue dans ce procédé un rôle décisif. À l'origine, l'intérêt pour l'allégorie n'est pas verbal mais optique. Benjamin cite aussi Baudelaire : « Les images, ma grande, ma primitive passion. »

- 38 Entre le Paris de la Comédie humaine et celui des *Fleurs du mal*, les quelque vingt années qui s'écoulent sont celles de la révolution industrielle en France. Pourtant, la ville baudelairienne n'est pas encore – pas entièrement en tout cas – la ville « moderne » avec ses « obélisques de l'industrie vomissant contre le firmament leurs coalitions de fumée », comme il est dit dans le *Salon de 1859* à propos de Meryon⁴⁶.

- 39 Baudelaire, dans « Le Cygne », affirme : « Paris change ! mais rien dans ma mélancolie / N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs, / Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie, / Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs. » Le texte que Baudelaire a consacré à Meryon nous fait subtilement comprendre la signification de cette antiquité parisienne :

- 40 « “ J'ai rarement vu représentée avec plus de poésie la solennité naturelle d'une ville immense. Les majestés de la pierre accumulée, les clochers montrant du doigt le ciel, les obélisques de l'industrie vomissant contre le firmament leurs coalitions de fumée (cf. la remarque et le reproche de Pierre Hamp : l'artiste ... admire la colonne du temple

babylonien et méprise la cheminée d'une usine), les prodigieux échafaudages des monuments en réparation, appliquant sur le corps solide de l'architecture leur architecture à jour d'une beauté si paradoxale, le ciel tumultueux, chargé de colère et de rancune, la profondeur des perspectives augmentée par la pensée de tous les drames qui y sont contenus, aucun des éléments complexes dont se compose le douloureux et glorieux décor de la civilisation n'était oublié (II p. 293 Peintres et aquafortistes). Mais un démon cruel a touché le cerveau de M. Meryon ... Et depuis lors nous attendons toujours avec anxiété des nouvelles consolantes de ce singulier officier, qui était devenu en un jour un puissant artiste, et qui avait dit adieu aux solennelles aventures de l'Océan pour peindre la noire majesté de la plus inquiétante des capitales. » Cit. dans Gustave Geffroy, Charles Meryon, Paris 1926, p. 125-126⁴⁷. »

- 41 Il faut, au nombre des projets dont on peut comme une perte déplorer l'échec, compter celui de l'éditeur Delâtre, qui voulait publier la série de gravures ; il ne pouvait pas s'imaginer la tâche de Baudelaire autrement que comme un inventaire des maisons et des enfilades de rues qu'il avait représentées. Si Baudelaire avait entrepris ce travail, la phrase de Proust sur le rôle des cités antiques chez Baudelaire et de la couleur écarlate qu'elles mettent « ça et là dans son œuvre⁴⁸ » serait devenue plus claire qu'elle ne le paraît aujourd'hui. Rome, pour Baudelaire, se trouvait au premier rang de ces villes. Il avoue dans une lettre à Leconte de Lisle sa prédilection naturelle pour Rome. Cette prédilection lui est probablement venue des *vedute* de Piranèse, où les ruines non restaurées apparaissent confondues, dans une même unité, avec la ville moderne. Dans ses notes pour *Central Park* (1938), Benjamin cite encore les œuvres de Meryon :

« Meryon : la mer des immeubles, la ruine, les nuages, la majesté et la fragilité de Paris.

« Les rues parisiennes de Meryon : des abîmes au-dessus desquels, tout en haut, filent les nuages⁴⁹. »

NOTES

1. . Charles Meryon (1821-1868) est l'enfant d'une danseuse de l'Opéra de Paris et d'un médecin anglais, Charles Lewis Meryon, qui le reconnut et lui donna son nom. Élève au Louvre de Jacques-Louis David, il participa avec son ami l'artiste Eugène Bléry à la célèbre série *Eaux-fortes sur Paris*. Il essaya de contourner la difficulté de sa mauvaise vision des couleurs en se réfugiant dans des œuvres où dominaient le noir et blanc et les nuances de gris : « *This color defect of which I speak is such that I often prefer beautiful black prints, in which one can see the graduation of shading, to the more vivid effects of paintings.* » (« Ce défaut de vision des couleurs dont je parle est tel que je préfère souvent de beaux noirs, dans lesquels on peut voir des dégradés de gris, aux couleurs plus vives des peintures. ») Ses œuvres furent remarquées par Victor Hugo qui écrivit à Baudelaire : « Depuis que vous connaissez Meryon, dites-lui que ses eaux-fortes, avec seulement ombres et éclairages, lumière et obscurité, m'ont ébloui. » Ses derniers jours se passèrent dans l'asile de Charenton où il fut interné pour des troubles psychiatriques importants (dépression, hallucinations, délire de persécution) ; il mourut à l'âge de 47 ans, en 1868.

2. . *Le Livre des passages* (*Passagenwerk*) de Benjamin est le grand projet auquel l'auteur a travaillé de 1927 à 1929, puis de 1934 à 1940. Cet immense œuvre-archive est structuré comme un recueil à

la fois de notes de l'auteur, de citations de textes (dont un grand nombre en français) et de citations et références d'images. Tel qu'il nous est parvenu, *Le Livre des passages* ressemble pour sa structure à un hypertexte. Les deux tomes constituant le cinquième volume de l'édition critique des écrits de Walter Benjamin (Francfort, Suhrkamp, 1982), contiennent tout ce qui se réfère au *Passagenwerk*.

3. . Gustave Geffroy, *Charles Meryon*, Paris, Daniel Jacomet, 1926, p. 3.
4. . Auguste Blanqui (1805-1881), théoricien révolutionnaire et homme politique, est écroué à Belle-Île en novembre 1850, où il restera jusqu'en novembre 1857. Sa tentative d'évasion en compagnie de son ami de cellule Cazavan est relatée par Gustave Geffroy dans son livre *L'Enfermé* (Paris, Fasquelle, 1897).
5. . Loÿs Delteil, *Meryon*, Paris, Rieder, 1927, p. 17.
6. . La tour Saint-Jacques fut construite au début du XVI^e siècle pour servir de clocher à l'église Saint Jacques de la Boucherie. Cette église, qui avait été une étape, pour le nord de la France, du pèlerinage de Compostelle, fut démolie à la Révolution, tandis que la tour Saint-Jacques était vendue à des particuliers. En 1836 la ville de Paris rachetait la tour et à la fin de l'année 1852, celle-ci fut dégagée des maison qui l'entouraient, tandis que des fouilles étaient organisées. Par un arrêté du 8 novembre 1853, Haussmann autorisait la restauration de la tour, dont fut chargé l'architecte Théodore Ballu. Les travaux étaient presque terminés en 1855 à l'occasion de l'Exposition universelle. Voir Françoise Heilbrun et Philippe Néagu (dir.), *Charles Nègre photographe, 1820-1880* (cat. expo. musée du Luxembourg), Paris, Réunion des musées nationaux, 1980, p. 211 et suiv.
7. . Loÿs Delteil, *Meryon*, op. cit., p. 18.
8. . « *This monster which I have represented does exist, and is in no way a figment of imagination. I thought I saw in this figure the personification of Luxuria ; it is this thought which inspired me to compose the two verse at bottom of the print, in which I neglected to count the syllables, ignorant as I was at that time of the rules of versification.* » (« Le monstre que j'ai représenté existe, et n'est en aucun cas le produit de mon imagination. Je pensais que je voyais dans cette figure une personnification de la luxure ; c'est cette pensée qui m'a inspiré pour composer les deux vers en bas de la gravure, dans lesquels j'ai négligé de compter les syllabes, ignorant que j'étais, à cette époque, des règles de versification. »)
9. . Cité dans Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle : le Livre des passages*, Paris, Cerf, 1997, J 35, 4.
10. . Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Librairie générale française, « Livre de poche », 1972, p. 192-193.
11. . Sur la « fortune », de ce point de vue, qu'empruntèrent par la suite des artistes tels qu'Auguste Lepère et Charles Jouas, et des photographes tels que Charles Nègre et Henri Le Secq, voir les articles de Michael Pantazzi et **Ségolène le Men**.
12. . Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, op. cit., J 2a, 1.
13. . *Ibid.*, PW K 4a, 2.
14. . Lettre 274 à Werner Kraft, 30 Janvier 1936 ; Walter Benjamin, *Correspondance*, édité par Gershom G. Scholem et Theodor W. Adorno, traduit par Guy Petitdemange, Paris, Aubier-Montaigne, 1978, tome 2, p. 200.
15. . *Ibid.*, p. 168.
16. . G.S. V p. 1152.
17. . G.S. V p. 1142.
18. . Geffroy Gustave (1855-1926), journaliste et critique d'art, se rend à Belle-Île en septembre 1886 afin de mener une enquête sur les prisons de Napoléon III. Il y rencontrera par hasard le peintre Monet, qu'il admire, et avec qui il se lie d'amitié. En 1897, il publie *L'Enfermé*, où il raconte la vie d'Auguste Blanqui. Il continuera par la suite à faire des critiques élogieuses du peintre.
19. . Walter Benjamin, *Correspondance*, op. cit., tome 2, p. 231.

20. . Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, op. cit.
21. . Joseph Joubert, *Pensées*, précédées de sa correspondance, éd. Paul de Raynal, Paris, E. Perrin, 1883, p. 267.
22. . Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, op. cit., J 2, 3. Grâce à ce fragment on a la preuve indirecte que Benjamin travaille directement au Cabinet des estampes et confronte l'image originale aux informations qu'en donne Geffroy.
23. . *Ibid.*, PW L 4a, 4.
24. . Texte repris dans Henri Focillon, *Maîtres de l'estampe*, Paris, Flammarion, 1969, p. 173-176.
25. . Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, op. cit., J 4, 8.
26. . Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1990, p. 121.
27. . « À l'Arc de Triomphe », *Les Voix Intérieures, Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome V, p. 573-583. Dans ces vers de 1837, Hugo imagine les futures ruines de Paris : « Il ne restera plus dans l'immense campagne, / Pour toute pyramide et pour tout panthéon, / Que deux tours de granit faites par Charlemagne, / Et qu'un piller d'airain fait par Napoléon, // Toi, tu compléteras le triangle sublime / L'airain sera la gloire et le granit la foi ; / Toi, tu seras la porte ouverte sur la cime / Qui dit : il faut monter pour venir jusqu'à moi ! » Benjamin souligne qu'on assiste ici à la naissance, au XIX^e siècle, de l'image d'une Antiquité parisienne : Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, op. cit., p. 1-12 ; et *Paris, capitale du XIX^e siècle*, op. cit., C 6 ; C 6a.
28. . Victor Hugo, *Les Misérables*, IV, 1, 5, *Œuvres*, tome XI, p. 615. « Les cabarets du faubourg Antoine ressemblent à ces tavernes du Mont-Aventin bâties sur l'ancre de la sibylle et communiquant avec les profonds souffles sacrés ; cavernes dont les tables étaient presque des trépieds, et où l'on buvait ce qu'Ennius appelle le vin sibyllin. » Voir Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, op. cit., p. 122 et *Paris, capitale du XIX^e siècle*, op. cit., c 5, 2, p. 117.
29. . Sur ce thème, voir Pierre Macherey, « Autour de Victor Hugo : figures de l'homme d'en bas », *À quoi pense la littérature ?*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 77-95. Pierre Macherey montre comment une thématique propre à une littérature de l'homme d'en bas fit l'objet d'une élaboration collective dans les années 1840-1850, en rapport avec l'émergence de la masse. Les histoires souterraines de Hugo marquent un point culminant, qui correspond en philosophie politique à l'utilisation du schéma infrastructure / superstructure et à l'intérêt très vif pour les mouvements profonds qui expliquent « la politique ». Selon une interprétation d'inspiration foucaldienne, ces images de l'homme d'en bas, loin de relever d'un imaginaire archétypal ou d'une théologie anhistorique, dessinent la forme de la connaissance immanente à la société française du XIX^e siècle et adaptée aux conditions de l'époque.
30. . Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, op. cit., p. 109.
31. . Victor Hugo, *Les Misérables*, V, 7, 2, op. cit., p. 704-705. Citation tronquée dans Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, p. 119 (que nous abrégeons à notre tour) : « Il y avait au Châtelet de Paris une grande cave longue. Cette cave était à huit pieds en contrebas au-dessous du niveau de la Seine. Elle n'avait ni fenêtres ni soupiraux ... les hommes pouvaient y entrer, l'air non. Cette cave avait pour plafond une voûte de pierre et pour plancher dix pouces de boue [...] Dans ce sépulcre-enfer, que faisaient-ils ? Ce qu'on peut faire dans un sépulcre, ils agonisaient, et ce qu'on peut faire dans un enfer, ils chantaient ... C'est dans cette cave que sont nées presque toutes les chansons d'argot. C'est du cachot du Grand-Châtelet de Paris que vient le mélancolique refrain de la galère de Montgomery : Timaloumisaine, timaloumison. La plupart de ces chansons sont lugubres ; quelques-unes sont gaies. »
32. . Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, op. cit., p. 113.
33. . Victor Hugo, *Les Misérables*, op. cit., p. 349.
34. . Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, op. cit., p. 473-507.
35. . Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, op. cit., p. 223.

36. . *Ibid.*, p. 89-98.
37. . *Ibid.*, p. 97, 164, 245 ; *Paris, capitale du XIX^e siècle, op. cit.*, p. 348 [J 59, 3], p. 757 [d 5, 3].
38. . Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, op. cit.*, p. 95 ; *Paris, capitale du XIX^e siècle, op. cit.*, p. 306 [J 35a, 2]. Voir Victor Hugo, « Pente de la rêverie », *Les Feuilles d'Automne, Œuvres, op. cit.*, tome IV, p. 428 : « La nuit avec la foule, en ce rêve hideux, / Venait, s'épaississant ensemble toutes deux, / Et, dans ces régions que nul regard ne sonde, / Plus l'homme était nombreux, plus l'ombre était profonde. » Cité dans Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle, op. cit.*, p. 300 [J 32, 1].
39. . Benjamin fait référence à James Ensor, qui introduit des troupes militaires dans ses bandes carnavalesques ; voir Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, op. cit.*, p. 178.
40. . *Ibid.*, p. 92-93 ; *Paris, capitale du XIX^e siècle, op. cit.*, p. 387 [J 81a, 1].
41. . Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, op. cit.*, p.159, 220, 234, 248-249.
42. . *Ibid.*, p. 43-49.
43. . Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle, op. cit.*, p. 772 [d 13a, 3], p. 773 [d 14a, 1].
44. . *Ibid.*, PW E 1a, 3.
45. . *Ibid.*, PW K 6a, 1.
46. . Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », *Critique d'art suivi de Critique musicale*, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1998, p. 326.
47. . Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle, op. cit.*, PW J 2, 1 ; Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, préf. et trad. Jean Lacoste, Paris, Payot, 1982, p. 89.
48. . Marcel Proust, « À propos de Baudelaire », *Nouvelle revue française*, Paris, Gallimard, 1921, p. 656.
49. . Walter Benjamin, *Central Park*, 7.

RÉSUMÉS

Pour Benjamin, Méryon devient une source iconographique privilégiée sur le passage de la première à la seconde moitié du XIX^e siècle, non seulement par rapport à Baudelaire, mais aussi pour une série de problèmes théoriques : l'allégorie, le rapport entre modernité et Antiquité, la critique du progrès, le rapport des images au texte et du texte dans l'image, les enjeux complexes entre la photographie et la gravure. Benjamin apprend à « regarder » les *Eaux-fortes sur Paris* à travers Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire et Auguste Blanqui : le cas de la première planche, *Le Stryge*, véritable fantasmagorie du XIX^e siècle, est exemplaire.

Für Walter Benjamin bietet Méryon eine reichhaltige ikonographische Dokumentation zum Übergang von der ersten zur zweiten Mitte des 19. Jahrhunderts, nicht nur im Hinblick auf Baudelaire, aber auch in Bezug auf einige theoretische Fragen : Allegorie, Beziehung zwischen Moderne und Antike, Kritik des Fortschritts, Verhältnis von Text und Bild, komplexe Zielsetzungen zwischen Fotografie und Kunstdruck. Benjamin übt sich also in dem Blick auf Meryons Radierungen *Eaux-fortes sur Paris* durch die Lektüre von Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire und Auguste Blanqui : Die erste Tafel, die den Stryge abbildet (Wasserspeier in Form eines Vogel-Dämons) erweist sich besonders repräsentativ für die fantastische Vision des 19. Jahrhunderts.

Für Walter Benjamin bietet Méryon eine reichhaltige ikonographische Dokumentation zum Übergang von der ersten zur zweiten Mitte des 19. Jahrhunderts, nicht nur im Hinblick auf Baudelaire, aber auch in Bezug auf einige theoretische Fragen : Allegorie, Beziehung zwischen Moderne und Antike, Kritik des Fortschritts, Verhältnis von Text und Bild, komplexe Zielsetzungen zwischen Fotografie und Kunstdruck. Benjamin übt sich also in dem Blick auf Meryons Radierungen *Eaux-fortes sur Paris* durch die Lektüre von Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire und Auguste Blanqui : Die erste Tafel, die den *Stryge* abbildet (Wasserspeier in Form eines Vogel-Dämons) erweist sich besonders repräsentativ für die fantastische Vision des 19. Jahrhunderts.

AUTEUR

ELISABETTA VILLARI

Elisabetta Villari est chercheur à l'université de Gênes (Italie), où elle dépend de la faculté de Lettres et de Philosophie. Ses recherches portent sur l'anthropologie de l'imaginaire du monde antique.